

Real Fictions. Collage, fotomanipulación e imagen arquitectónica en la era digital

Real Fictions: Collage, Photo Manipulation, and Architectural Image in the Digital Era

LUIS M. LUS ARANA

Luis M. Lus Arana, “Real Fictions. Collage, fotomanipulación, e imagen arquitectónica en la era digital”, *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 106-121. ISSN: 2341-0531. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792270

Recibido: 15-6-2017 / **Aceptado:** 25-7-2017

Resumen

Desde la aparición de los primeros daguerrotipos en la primera mitad del siglo XIX, la manipulación de la imagen fotográfica ha sido una compañera inalienable del desarrollo del medio. Introducidos para suplir las carencias de la técnica, la fotomanipulación, el collage, o los trucajes visuales pronto comenzaron a ser explotados como privilegiados generadores de imagen que permitían crear fantasías imbuidas del aura de lo real. A lo largo del siglo XX, fotografía, collage y manipulación han acompañado la evolución de ciudad y arquitectura, tanto para retratarlas como para jugar con su imagen fotografiada, creando ficciones alumbradas en el lienzo del papel fotográfico. Con la llegada de la era digital, las posibilidades de tratamiento de la imagen han crecido exponencialmente, alejando aún más a la imagen fotográfica de su supuesta objetividad innata, pero multiplicando también su poder para engendrar nueva y subyugante imaginería. ‘Real Fictions’ ofrece una visión del imaginario arquitectónico al que el procesamiento digital de la imagen está dando lugar, desde los trabajos de autores en contacto directo con lo disciplinar como Philipp Schaerer o Filip Dujardin a las ficciones arquitectónicas generadas por una heterogénea multitud de artistas y profesionales, planteando sus posibles aportes a la disciplina y su contribución a reivindicar el papel de la fotografía en un mundo de construcción digital.

Palabras clave

Fotografía, fotomontaje, fotocollage, ficción, surrealismo.

Abstract

Since the earliest daguerreotypes appeared in the second half of the 19th century, the manipulation of photographic image has been an inseparable companion of the development of the medium. Firstly introduced as a way to make up for the limitations of technique, soon they started being used as privileged imagery generators that allowed to produce fantasies imbued with the aura of reality. Throughout the 20th century, photography, collage and photo-manipulation have accompanied the evolution of both the modern city and architecture, both portraying them and playing with their photographic image, creating fictions conceived in the canvas of the photographic paper. With the advent of the digital era, the possibilities to manipulate images have grown exponentially, taking photography further away from its alleged built-in objectivity, but also multiplying its ability to engender novel, captivating images. ‘Real Fictions’ presents an overview of the architectural imagery that the digital processing of images is producing, from the work of authors with a close relationship with disciplinary architecture such as Philipp Schaerer or Filip Dujardin to the architectural fictions generated by a heterogeneous multitude of artists and professionals, in order to discuss their potential contributions both to the discipline and to the claim for the role of photography in the age of digital image production.

Keywords

Photography, photomontage, photo-collage, fiction, surrealism.

Luis Miguel Lus Arana es arquitecto urbanista por la Universidad de Navarra (ETSAUN, 2001), Master in Design Studies (Harvard GSD, 2008) y doctor arquitecto (ETSAUN, 2013), realizando estudios complementarios en el Istituto di Architettura di Venezia (2000), y estancias docentes y de investigación en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina, 2001), la Harvard Graduate School of Arts and Sciences (2008-2009), o la Escola de Arquitectura de la Universidade do Minho (2016). Ha sido becario de Obra Social La Caixa (2006-2008) y Fundación Caja Madrid (2008 y 2009), y su obra ha sido expuesta en Barcelona, Cambridge, Nápoles, Chicago o Londres. Desde 2012 es profesor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Zaragoza..koldolus@unizar.es

Una ciudad nunca se ve como una totalidad, sino como un agregado de experiencias, animadas por el uso, por la superposición de perspectivas, la luz, sonidos y olores cambiantes.¹

El paso del siglo XIX al XX trajo consigo numerosos cambios, entre ellos y muy especialmente, una alteración en el modo de percibir la realidad. Desde el Renacimiento, la percepción del mundo natural había estado ligada a un modo de visión *monofocal*, en la que el ojo estático del observador, contemplando los objetos desde un punto de vista frontal, construía una visión del mundo con el hombre en su centro². La llegada del mundo moderno cambiaría esto irreversiblemente: la nueva realidad se caracterizaría por poseer una naturaleza polimorfa, multiestratificada, conflictiva y cambiante que requeriría de un nuevo aparato perceptivo para ser aprehendida. La aparición del cine en el filo del cambio de siglo vendría a solventar parte de esta disfunción perceptiva, al incorporar el factor temporal en una visualización realizada asimismo por un ojo *mecánico*, el de la cámara cinematográfica, que introducía además el factor temporal y con él una simulación técnica de la memoria³.

Por otra parte, la secuencia sustitutiva del cine, en que cada momento, y cada punto de vista, desaparecía para ser reemplazado inmediatamente por el posterior, presentaba sus propias carencias en lo relativo a la representación de la *simultaneidad*, un aspecto de la realidad moderna que afectaría fundamentalmente a los cambios producidos en el arte durante las primeras décadas del siglo. La aparición de la fragmentación visual en la pintura cubista se produjo en el contexto de una realidad que se tornaba crecientemente *fluctuante*. La teoría de la Relatividad primero, y el principio de incertidumbre dos décadas más tarde, abolieron definitivamente las certezas de univocidad históricas, presentando un universo en que la apariencia de los objetos dependía del punto de vista del observador. Esto resultaría en el desarrollo de un *modo panóptico* de visión en que el objeto, captado desde diferentes puntos de vista, era descompuesto y vuelto a componer en el lienzo. Con él, el arte se desligaba por fin de una mimesis que la aparición de la fotografía a principios del siglo anterior había descabalgado definitivamente como fin último de la pintura. Por otra parte, esta deriva perceptiva resulta inseparable de su aparición dentro de otra realidad que estaba sufriendo una dramática metamorfosis: la emergente ciudad moderna. En sus trabajos a partir de la década de 1910⁴, Pablo Picasso y Georges Braque evolucionarían hacia la última fase del cubismo, la etapa sintética. A diferencia de la fase analítica anterior, aquí el objetivo no era la representación fragmentaria de un objeto/sujeto, sino antes bien la generación de nuevas formas por medio del ensamblaje de otras. Con esta maniobra, la pintura se acercaba a la representación de una sensación de ofuscación perceptiva que el ciudadano de la metrópolis del cambio de siglo sufría a manos de la acelerada y múltiple escena urbana de la (proto)modernidad. Como Georg Simmel expondría elocuentemente, la vida en la metrópolis moderna comportaba una *“intensificación de la estimulación nerviosa”* resultante *“del cambio veloz e ininterrumpido de estímulos exteriores e interiores”*⁵. El *flâneur* decimonónico, armado únicamente con su visión monofocal, se veía abrumado por un nuevo ecosistema que se desarrollaba en todas las direcciones y con igual intensidad en todas ellas, superado por *“...la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, la brusca discontinuidad en la captación de una mirada individual, y lo inesperado de la avalancha de impresiones.”*⁶

Una nueva realidad requería un nuevo aparato perceptivo y unas nuevas técnicas de representación que Picasso y Braque trataron de solucionar en la pintura por medio del collage, incorporando telas y objetos tridimensionales en un conjunto que buscaba evocar, mediante la multiplicación de elementos una *sensación* multiestratificada propia de la experiencia urbana que adquiriría quizá su forma más

1 Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (San Francisco: William Stout Publishers, 2006), 130. Citado en Jennifer A. E. Shields, *Collage and Architecture* (Nueva York: Routledge, 2017), 2.

2 Una breve historia de esta evolución puede encontrarse en: Juan Antonio Ramírez, “Del Espacio Monofocal a la Visión Panóptica,” en *El Objeto y el Aura: (Des)Orden Visual del Arte Moderno* (Madrid: Akal, 2009).

3 Esta distinción no es banal; muchos teóricos de comienzos del siglo XX, con Sigfried Kracauer entre ellos, se opondrían a la idea de la fotografía como un mecanismo capaz de captar la memoria. Las razones de Kracauer no tendrían que ver con la introducción del movimiento, pero negaban en cualquier caso una capacidad narrativa del medio que se discutirá más adelante. Ver: Sigfried Kracauer, “Die Photographie”, *Frankfurter Zeitung* (28 de octubre de 1927).

4 Aunque Picasso ya había utilizado la técnica del papier collé —literalmente pegando un trozo de papel en el lienzo tan pronto como 1908, el primer collage como tal llegaría con *Nature morte à la chaise cannée*, de 1911-2, como explica Christine Poggi en *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, c1992).

5 George Simmel, “Die Grosstädte und das Geistesleben”, *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9, 1903), 185-206.

6 Ibid.

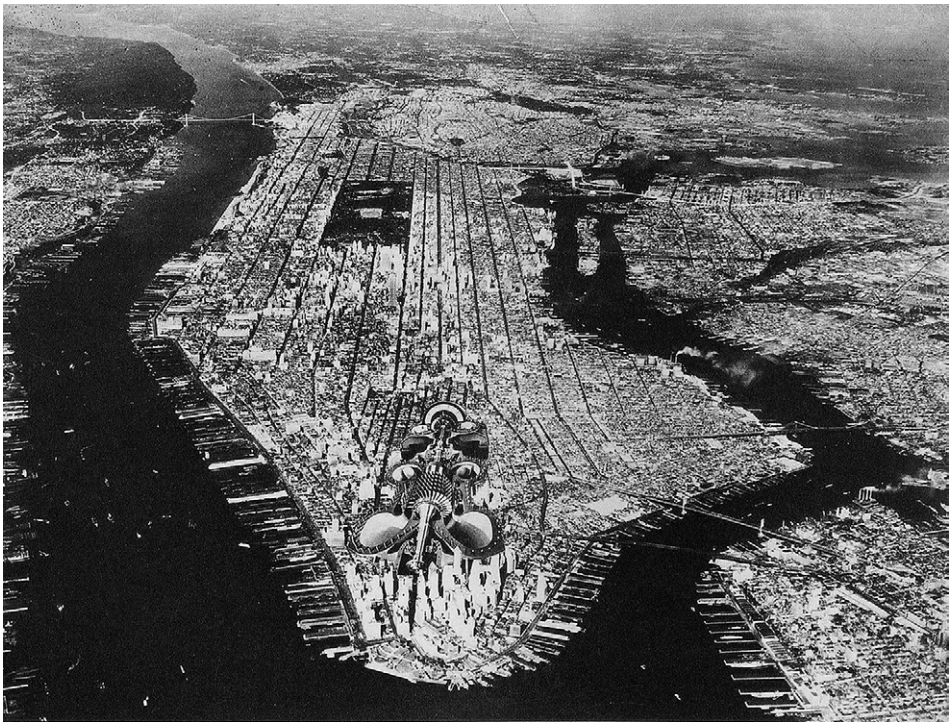
Arquitectura, mirada y cultura visual
Architecture, the Art of Looking
and Visual Culture

LUIS M. LUS ARANA

Real Fictions. Collage, fotomanipulación
e imagen arquitectónica
en la era digital

Real Fictions: Collage, Photo
Manipulation, and Architectural Image
in the Digital Era

- 7 El primero de estos collages, de 1922, se tituló simplemente 'Stadt'. El segundo, conocido generalmente como 'Metropolis' o 'Die Stadt', y titulado originalmente *Weltstadt [Meine Geburtsstadt]*, 'Mi ciudad natal', había sido realizado durante la estancia de Citroën en la Bauhaus en 1923, a partir de doscientas imágenes extraídas de periódicos y de la extensa colección de postales del autor. El nombre 'Die Stadt I' sería acuñado para su publicación en *Malerei, Fotografie, Film* (pintura, fotografía, cine) de László Moholy-Nagy en 1925.
- 8 Uno de estos estaría contenido en una carta que Citroën enviaría a Francis Picabia el 12 de mayo de 1920, como parte de un experimento en 'arte postal' en el que participarían entre otros Erwin Blumenfeld, Paul Citroën, Francis Picabia, Tristan Tzara, o Paul Zech. Ver Gerard Forde, *Paul Citroën & Erwin Blumenfeld, 1919-1939* (Londres: Photographers' Gallery, c1993).
- 9 Una visión sinóptica de la evolución de la fotografía y el collage en el período de entreguerras puede encontrarse en: Matthew S. Witkovsky, *Foto: modernity in Central Europe, 1918-1945* (Nueva York-Londres: Thames & Hudson, 2007).
- 10 Derivados del collage de Citroën pueden encontrarse en los carteles realizados por Otto Umbehr (Umbo) para *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann, o por Erich Kettelhutt para la presentación en Berlín de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). Los juegos caleidoscópicos, de fragmentación y multiplicación de la visión estuvieron muy presentes en el cine de los años 20, generalmente asociados a la multiplicidad y simultaneidad de la vida urbana. Algunos ejemplos notables son pueden encontrarse en sinfonías urbanas como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Man with a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny, 1929), así como otros filmes como *Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnau, 1927) o la propia *Metropolis* de Lang.
- 11 La experimentación con exposiciones múltiples y visiones fragmentarias fue habitual en la época, apareciendo tanto en publicidad (*Eiffel tower, tank and rail bridge*, c. 1930-31, de la agencia publicitaria parisina Éditions Paul Marial) como en la obra de fotógrafos como Edward Steichen: *The Maypole Building* (*Empire State Building*, 1932), *Rockefeller Center, New York* (1932).



expresiva en el collage *Life and driving in Universal City at 12.05 p.m.* (1919), de Georg Grosz y John Heartfield . Esta nueva experiencia de la realidad era inseparable de la propia forma arquitectónica y urbana que contenía estos múltiples elementos, una forma congestionada y fundamentalmente collage de la que ya habían dado cuenta precisamente autores como Grosz en su enfebrecida 'Metrópolis' (*Grossstadt*, 1916-7), y que adquiriría su representación canónica en las homónimas y sucesivas *Metrópolis* producidas Paul Citroën a lo largo de los años 20⁷. Esta no era la primera ocasión en que Citroën tocaba el collage, la fotografía o los temas urbanos, que ya habían aparecido en *The American Girl* (1919), *Johnson training again* (1919)⁸, sus múltiples autorretratos, y sobre todo, *New York, Broadway* (1919). Tampoco sería el último en trabajarlos: tras *Metrópolis*, numerosos artistas harían uso de esta misma estrategia, haciendo de este collage el primero de una genealogía que contaría con ejemplos de otros notables alumnos de la Bauhaus, como *Unsere Irritierende Grossstadt (Our Unnerving City)*, 1926) de Marianne Brandt, *City, the Mill of Life* (1929), de Kazimierz Podsadecki, o la epónima y casi literal *Die Stadt* (1930) del luego reconocido fotógrafo comercial Erwin Blumenfeld⁹. Con *Die Stadt* Citroën acuñaba una representación canónica de la percepción de la caleidoscopia urbana de la que beberían tanto el cine como la propia fotografía¹⁰. Obras como *Reflection, New York Fifth Avenue* (1945), de Lisette Model, se apropiarían de la visión caleidoscópica y superpuesta a través de la reflexión en escaparates o la múltiple exposición, introduciendo en la fotografía esa otra obsesión coincidente del cambio de siglo, la transparencia¹¹. Todas ellas, pero sobre todo *Metrópolis* por su excepcional tamaño y cantidad de componentes ponían de manifiesto el poder del collage, en su fusión con la fotografía, para retratar con una mayor sugestión de realidad la percepción de la realidad arquitectónica-urbana. Pero también subrayaban la capacidad de esta técnica, en su intersección con la imagen fotográfica de la arquitectura, para sugerir narrativas, y sobre todo, generar en el proceso nueva y seductora imaginaria arquitectónica.

From Bauhaus to our house. Collage y arquitectura

La arquitectura disciplinar incorporaría el fotocollage / fotomontaje, a la par que la propia fotografía, en estos mismos años. Las imágenes fotográficas de paisajes y contextos urbanos permitían incorporar un velo de realidad a las representaciones de arquitectura, y los arquitectos pronto las pusieron a su mejor servicio, como

[Fig. 1] Hans Hollein: *Urban Renewal*, New York (1967).

harían Vladimir Tatlin o El Lissitzky, en sus montajes del *Monumento a la Tercera Internacional* en San Petersburgo, o del *Volkenbugel* en las calles de Moscú. También Mies Van Der Rohe utilizaría fotografías de Berlín en su conocida serie de propuestas de rascacielos para la Friedrichstrasse de 1921, o en el proyecto para el edificio de los almacenes S. Adam de 1928¹². En su obra posterior, el collage aparecería fundamentalmente en la representación de espacios interiores, limitando la imagen fotográfica a esporádicas figuras humanas, elementos de mobiliario o, nuevamente, el paisaje visto a través del edificio. Todos ellos contribuirían a subrayar la austeridad de la forma arquitectónica, instaurando un modo de representación canónico en una determinada genealogía arquitectónica, que liga a Mies con los Smithson, entre otros.

Los años 60 y 70 marcarían un nuevo auge del collage en la arquitectura, en que la imagen fotográfica sería apropiada para fines y con resultados diversos. Por una parte, supusieron una época en la que la producción acumulada de imagen fotográfica en los mas media, unida a la popularización y abaratamiento de las técnicas de impresión, hacían del fotocollage una técnica de visualización accesible y que permitía generar imágenes de calidad, como puso de manifiesto Dieter Urbach en sus collages para los grandes proyectos de la República Democrática Alemana¹³. Por otra, estas décadas marcarían la crisis definitiva de la modernidad y el abrazo progresivo de una postmodernidad heterogénea e irreverente en la que el collage aparecía casi como una herramienta connatural a su propio *zeitgeist*, en imágenes como la realizada por Robert Venturi para el *National Collegiate Football Hall of Fame* (1967), o especialmente en los muchos collages de Archigram, con los pertenecientes a la *Instant City* (1968) devolviendo la yuxtaposición de imágenes a sus orígenes en la congestión, la multiplicidad y la cacofonía urbana. Más allá de la mera representación, el collage ofrecía sin embargo otras muchas posibilidades que salían beneficiadas del aura de realidad de unas imágenes fotográficas ahora mucho más abundantes y accesibles. Si en los primeros modernos la fotografía había aportado el elemento contextualizador, ahora era su capacidad des/recontextualizadora la que se aprovechaba para la generación de inesperadas situaciones arquitectónicas. Así ocurría con las *Transformations* de Hans Hollein (1963-68) [Fig. 1], que tornaban objetos cotidianos en arquitectura por su simple reubicación en el paisaje o la ciudad, como harían años más tarde, con mayor complejidad y pericia técnica, el fotógrafo Tsunehisa Kimura, y tantos otros¹⁴ [Fig. 2].

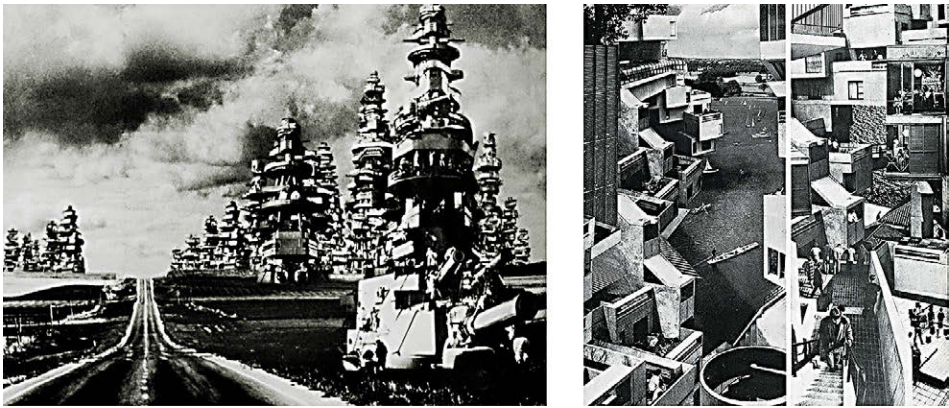
El fotomontaje aparecía en este sentido como una privilegiada herramienta para la generación formal, permitiendo crear imágenes de *arquitecturas automáticas* por simple relocalización, o generar complejas estructuras (Constant y su *New Babylon*) que si bien no escondían su naturaleza artificial, aportaban una más que aceptable sugestión de realismo, y una particular capacidad de interpelar al observador. Así ocurriría con la producción de grupos como *Superstudio*, que recuperaba en la realidad simulada del collage una capacidad dialéctica aletargada en la arquitectura, utilizándola, en su ficción fotográfica, para articular discursos o transformarse en un arma de agitación política. *Civilia: the end of suburban man* (1971) [Fig. 3], de Ivor de Wolfe (seudónimo de H. de C. Hastings), ofrece un retrato particularmente vívido de esta doble capacidad. El libro, una propuesta satírica para una 'New Town' situada entre Birmingham y Leicester, escondía en realidad una poco disimulada crítica cargada de ironía a la asepsia del planeamiento inglés de posguerra, personificado en Milton Keynes. El elemento más fascinante eran sin embargo los espectaculares collages que Kenneth Browne realizaría a partir de cientos de imágenes de arquitectura moderna, y que, pese a su naturaleza pastiche y voluntariamente paródica —ningún observador los confundiría por imágenes de la realidad o propuestas auténticas— mantienen aún hoy su capacidad inspiradora, como una vívida constatación de la capacidad morfogenética de la manipulación fotográfica en su intersección con la ficción¹⁵.

12 Mies van der Rohe. *The MoMA Collages* (Nueva York: Museum of Modern Art, 28 de octubre de 2016 –12 de febrero de 2017); Andreas Beitin, Wolf Eiermann, *Mies van der Rohe: Montage / Collage* (Colonía: Walther König, 2017).

13 Algunos de los collages naturalistas realizados durante los años 70 para Hermann Henselmann o Josef Kaiser, arquitectos responsables de algunos de los edificios representativos del Berlín previo a la unificación, fueron rescatados recientemente para la exposición *Radically Modern. Urban Planning and Architecture in 1960s Berlin*. Ver: Thomas Köhler y Ursula Müller, *Radikal modern: Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre* (Berlín: Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst; Tubinga: Wasmuth, 2015).

14 Las primeras transformaciones de Hollein aparecieron en Hans Hollein, "Transformations", *Arts & Architecture* Vol. 83 n° 4 (1966): 24-5. Algunos fotomontajes de Kimura, cuyo trabajo fue utilizado frecuentemente por la industria discográfica, aparecen directamente emparentados con Hollein, que transformando baterías defensivas en maquinales pagodas, o portaviones en ciudades flotantes. Otros, sin embargo, apostarían por la creación de escenarios más complejos, ofreciendo visiones post-apocalípticas de Nueva York o el puerto de Sydney. Ver Tsunehisa Kimura, *Kimura camera: Tsunehisa Kimura's visual scandals by photomontage* (Tokio: Parco, 1979).

15 Ivor De Wolfe y Kenneth Browne, *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. (Londres: Architectural Press, 1971). El libro concitaría reacciones opuestas dependiendo del lado de la discusión en que el interlocutor se encontrara. Ver, por ejemplo Robert Maxwell, "An Eye for an I: Failure of the Townscape Tradition", *Architectural Design* Vol. XLVI (Septiembre 1976): 534-7; Colin Moorcraft, "Spoilt-tip City by Colin Moorcraft", *New Scientist* Vol. 52, No. 774, (16 diciembre 1971): 180, o la carta al director de Reyner Banham en *Architectural Review* (agosto 1975), que la consideraba un antecedente de la aplicación del bricolaje al planeamiento urbano propuesta por Colin Rowe. Una revisión del libro y las reacciones que suscitó puede encontrarse en el capítulo tercero de Richard J. Williams, *The Anxious City: English Urbanism in the Late Twentieth Century* (Londres-Nueva York: Routledge, 2004).



[Fig.2] Tsunehisa Kimura: *Sin título*, 1970s.

[Fig. 3] Ivor De Wolfe y Kenneth Browne, *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. (1971).

Fotomanipulación, arquitectura y Collage en la era digital (I).
Schaerer/ Dujardin. La mirada intradisciplinar

El dibujo arquitectónico... es interesante, la fotografía es bella; el edificio es sólo un desafortunado pero necesario escalón entre ambos.

H. S. Goodhart-Rendel, 1937¹⁶

El hecho de que la fotografía y el dibujo por ordenador [...] puedan dar como resultado la creación de imágenes que ya no son distinguibles [de las reales] constituye un hito en la historia de la producción de imagen que no debería ser menospreciada. La ficción se mezcla crecientemente con la distorsión de nuestra realidad física.

Philipp Schaerer¹⁷

16 Citado en: Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, (Londres-Nueva York: Merrell, 2004), 9.

17 Philip Schaerer, "Built Images: on the Visual Aestheticization of Today's Architecture", *Transfer, Global Architecture Platform* (7 de abril 2017).

18 Ver, por ejemplo, Jeffrey Kipnis, "Performance anxiety?", *2G* No.16 (4) (2000): 4-9, y "The Genealogy of the Vector Primitive in Recent Architecture", en *Pulsation in Architecture*, Eric Goldemberg, ed. (Fort Lauderdale: J. Ross Publishing, 2011), 42-7.

19 Schaerer (2017), s.n. A este respecto, ver también: Terri Peters, "Architect and visualizer: Philipp Schaerer talks about photographs, photorealism and the new 'real'", *Mark Magazine*, agosto-septiembre 2008, 147.

20 Citado en el documental *Visual Acoustics. The Modernism of Julius Schulman* (Eric Bricker, USA, 2008).

21 Dujardin también es muy explícito a este respecto: "[L]a fotografía de arquitectura tiene que ver con mostrar, por supuesto, pero también con ocultar, y con la compresión y la eliminación. (...) [U]na fotografía puede ser muy clara, pero al mismo tiempo puede sugerir algo que no está ahí. ... [P]uedes ocultar las mentiras y sublimar el sujeto o el objeto." Dujardin entiende que una buena fotografía de arquitectura trata de la revelación de 'cualidades universales de la arquitectura' que trascienden la arquitectura y el momento particulares, de modo que en último término "la imagen reemplaza al edificio; la imagen se transforma en arquitectura." [Declaraciones extraídas de la conferencia *Filip Dujardin - Impossible Reality*, AA School of Architecture, Londres, 8 de diciembre de 2016.]

22 Susan Sontag, "The Image World," en *On Photography* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, c1977), 141.

La era digital no ha hecho sino potenciar esta capacidad de producción, proporcionando al *bricoleur* fotográfico con herramientas digitales que facilitan exponencialmente la fotomanipulación. Los programas de procesamiento de imagen son, por una parte, herramientas de repetición, que favorecen la multiplicación, la generación de variantes y la construcción de imágenes complejas. Por otra, son herramientas de precisión, que difuminan la frontera entre el fotomontaje óptico, la pintura y el collage, llevando este último, de acuerdo con la terminología de Jeff Kipnis, del estrato de lo *indexical* al de lo *hyper-indexical*¹⁸. Las posibilidades, limitaciones y controversias aparejadas a la aplicación de estas técnicas a la representación de arquitectura se ven seguramente reflejadas de manera más notable en la obra de dos autores estrechamente ligados profesionalmente a la arquitectura disciplinar: Philipp Schaerer y Filip Dujardin, fotógrafos cuya obra presenta una factura técnica impecable, pero también cuestiona la relación entre la arquitectura y su representación fotográfica.

En "Imágenes construidas: Sobre la estetización visual de la arquitectura actual"¹⁹ Schaerer reflexionaba sobre la íntima, inevitable y productiva interrelación, tanto pre como post-facto entre arquitectura e imagen, dibujada o fotografiada, recordando a Julius Schulman cuando afirmaba que "[l]os arquitectos viven y mueren por las imágenes que se toman de su trabajo, pues son únicamente estas imágenes lo que la mayoría de la gente ve"²⁰. Como resultado, afirma Schaerer, "[h]oy en día nos encontramos cada vez más con arquitectura... preocupada por su impacto visual; una arquitectura que se mueve ineludiblemente hacia la mera producción de imágenes seductoras..." En la era de la imagen digital, parece indicar Schaerer, la arquitectura se ha vuelto en gran medida un soporte para el fin último que es la generación de imagen, fotográfica y parcial²¹. Una vez procesada, la fotografía devuelve el objeto arquitectónico a su estado *ideal*, en un proceso en que, parafraseando a Susan Sontag, la arquitectura es *re-platonizada*²² en su imagen fotográfica.

Las nuevas tecnologías ofrecen todo un mundo de posibilidades para llevar esta inversión medio/fin a su estado último: si la imagen fotográfica es el producto final, ¿por qué no crear la arquitectura directamente en su estado fotográfico? Esta es la pregunta que Schaerer, arquitecto y responsable de la producción visual en la oficina de Herzog & De Meuron entre 1998 y 2006, parece plantear en las series

[Fig. 4] Philipp Schaerer: Bildbau n° 9 (2007), de *Bildbauten* (2007-9).

[Fig. 5] Xavier Delory: 'East View' (serie *Rietveld van Doesburg House*, 2017).

[Fig. 6] Filip Dujardin: *Untitled* (2007). Serie 'Fictions'.

[Fig. 7] Filip Dujardin: *Guimaraes* (2012).



Bildbauten (2007-9) y sus sucesoras, *Bolthauser* (2012) y *Capriccio* (2015). Todas ellas parecen surgir como comentario sobre una arquitectura crecientemente objetual que renuncia a sus cualidades de composición espacial y materiales, consistiendo en una serie de 'ganchos visuales' cosidos por 'fragmentos de relleno' en que las fachadas a menudo quedan reducidas al estado de lienzos bidimensionales cubiertos de 'papel pintado'²³. En este contexto, que parece dar la razón a Fredric Jameson cuando afirmaba que una de las características de la postmodernidad es su obsesión por las superficies,²⁴ las banales arquitecturas de *Bildbauten* [Fig. 4] introducen una reflexión sobre la veracidad documental de la fotografía, que se ve desplazada cada vez más por la *verosimilitud*²⁵. Combinando digitalmente fragmentos de fotografías de edificios, lugares y texturas reales, las construcciones virtuales de Schaerer desdican su naturaleza collage con un ascetismo visual antitético a la arquitectura coleccionista de éxtasis, y contrastan su naturaleza ficticia con un incómodo hiperrealismo. Enfrentado a ellas, el observador no puede evitar sentir un cierto *dejá vu* producto de la disonancia cognitiva²⁶ generada en la tensión entre la bidimensionalidad y el naturalismo de la imagen. ¿Es real? No debería, pero no parece menos real que edificios construidos que conocemos bien.

En el extremo opuesto de esta línea, pero planteando una similar tensión entre ficción y realidad, banalidad y complejidad, se sitúa Dujardin, cuya obra presenta un juego de paralelismos, tangencias y oposiciones con la de Schaerer. Dujardin, historiador y fotógrafo de arquitectura, no arquitecto, se declara fundamentalmente interesado por el efecto que la arquitectura produce en el espectador²⁷, y, consecuentemente, por generar imágenes arquitectónicas que tengan un efecto notorio en el observador, particularmente si los objetos originales carecían de esa capacidad. A diferencia de Schaerer, que crea sus voluntariamente anónimas construcciones a partir de fragmentos alojados en su ingente biblioteca digital, las ficciones de Dujardin a menudo tienen su origen en arquitecturas banales, fotografiadas en su entorno cercano, que son objeto de manipulaciones sucesivas. En ocasio-

23 Schaerer (2017), s.n.

24 Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", en *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster, ed. (Port Townsend: Bay Press, 1983). Vivian Sobchack, releendo a Jameson, identifica esta misma falta de tridimensionalidad en el film postmoderno de ciencia ficción, argumentando que en aquellos aparecidos desde comienzos de los 80 se da una deflación del valor del espacio, aún más evidente, precisamente, cuando la imagen *digital* entra en juego. Vivian C. Sobchack: *Screening space: the American science fiction film* (Nueva York: Ungar, 1987), 262.

25 Ver Alan Rapp, "Interview with Philipp Schaerer", *Critical Terrain* (agosto 2009) y João Pereira de Sousa, "Bildbauten: An interview with Philipp Schaerer", *Archdaily* (30 de noviembre de 2011).

26 Frida Grahn, "Die Macht des Bildes In: archithese", blog, Zurich, 20 de abril de 2016. English Version. Grahn aplica este término a la incomodidad del espectador, que recibe a la vez impulsos en favor y en contra de la autenticidad del objeto fotografiado.

27 "No soy un arquitecto... no quiero ser un arquitecto (...). Trabajo con el vocabulario de la arquitectura, pero mi gramática es diferente." Dujardin (2016).

nes se trata de maniobras sencillas, como la supresión digital de los huecos, que transforman escenas familiares en entornos ajenos y alienantes, como ocurre también en las serie ‘Formen’ y ‘Sachliches’ (2001-8), del artista polaco Josef Schulz, que transforma edificios auténticos en ficticias ‘follies’ arquitectónicas. Ambas entran dentro de una corriente de estrategias de defamiliarización conceptualmente mínimas pero efectivas, como ‘Rietveld van Doesburg’ (2017), donde Xavier Delory altera la casa Schroeder, por el simple coloreado de sus fachadas con patrones extraídos de la pintura de Theo Van Doesburg, o ‘Façade Libre’ (2011-12), que reduce edificios reales a fachadas exentas²⁸ [Fig. 5].

En general, sin embargo, Dujardin busca generar visualizaciones arquitectónicas epatantes por su espectacularidad, sea por su escala o complejidad espacial, que ocasionalmente provocan tangencias con arquitecturas conocidas, como las de El Lissitzky o Leonidov [Fig. 6], y que, paradójicamente, le ha forzado a trabajar crecientemente con maquetas físicas o modelos tridimensionales. Como en Schaerer, también las construcciones de Dujardin provocan en el espectador una mezcla de cercanía y extrañamiento. Sin embargo, aquí no es el todo sino la parte —o la relación entre ambos— la que genera el efecto de familiaridad. Mientras que en *Bildbauten* los referentes son reducidos a su ADN arquitectónico, las piezas con las que trabaja Dujardin son más grandes, más reconocibles, y hacen más evidente su defamiliarización a través del collage. Sus bricolajes visuales denotan siempre una tensión entre la parte y el todo: entre la autenticidad que exuda la mundana realidad de las piezas y la —constructivamente— imposible exuberancia del conjunto, o entre la diferencia tecnológica entre ambas.

Dujardin aprovecha, por otra parte, la habilidad de esta tensión para apuntar discursos, favoreciendo las narrativas espontáneas surgidas en la fricción entre opuestos. Esta capacidad narrativa es explotada en toda su dimensión en sus encargos para poblaciones como Middelburg o Guimarães, en los que la *captación* del lugar se produce a través de trabajos de composición y manipulación fotográfica no exentos de crítica. En el caso de la ciudad portuguesa, esta dimensión crítica se engendraba nuevamente en el contraste entre el todo y sus partes: el castillo de Guimarães, icono local y objeto de una entusiasta restauración en el siglo XIX, se desdoblaba en dos collages. Uno lo mostraba desfigurado por un mosaico de restauraciones chapuceras [Fig. 7]; en otro, su forma castelaria era evocada en un *patchwork* realizado con decrépitas arquitecturas industriales extraídas del propio lugar, que eran las protagonistas de un tercero, una compacta vista aérea en la que la iglesia sobresale entre una aglomeración de talleres y almacenes. En ellos, la imagen se transforma en un comentario sobre la situación económica del país y el declive industrial, en su superposición con un (mítico) pasado glorioso, que parece responder a Schaerer cuando se pregunta “¿...puedo crear imágenes que traten no sólo de reflejar... una arquitectura construida posible, sino principalmente transmitir una idea arquitectónica basada en el lenguaje del fotorrealismo?”.

Fotomanipulación, arquitectura y Collage en la era digital (II).
Una realidad multidisciplinar.

Modulación, repetición, caleidoscopia y morfogénesis

*El ethos del collage conforma todo aspecto de la cultura contemporánea... tanto como una técnica estética central a la representación arquitectónica y como una práctica cultural de estratificación, yuxtaposición y remix que configura la ciudad.*²⁹

28 ‘Rietveld van Doesburg’ (2017) forma parte de un proyecto mayor, ‘Pilgrimage along modernity’, en el que Delory subvierte diferentes iconos de la modernidad por medio de la alteración cromática y/o textural de sus superficies. A ella pertenecen sus series sobre la Ville Savoye, Notre Dame du Haut, o ‘Eglise Saint-Pierre de Firminy: post-mortem’, que muestran a los edificios en diferentes grados de abandono, cubiertos de grafiti, herrumbre o suciedad. El trabajo de Delory, también afincado en Bélgica, se solapa con el de Dujardin en proyectos como Luxembourg (2013), o ‘Formes Urbaines’ (2010-13), al que pertenece la serie ‘Façade Libre’, en los que juega con arquitecturas cotidianas y reconocibles que se alteran volumétricamente. ‘Fermé le Dimanche’ (2011), por su parte, remite a *Bildbauten* en varios niveles: por su insistencia en la frontalidad, por la ausencia del elemento humano, y por su concepción como ‘variaciones sobre un tipo’: en este caso, la hibridación de la morfología del templo cristiano con los rasgos superficiales del centro comercial. La serie ‘Habitat’ (2005-8), de similar espíritu crítico, utiliza la misma estrategia que ‘Formen’, y que otros trabajos de Dujardin, si bien aplicados exclusivamente a tipologías de vivienda.

29 Pedro Gadanho y Phoebe Springstubb, *Cut ‘n’ Paste: From Architectural Assemblage to Collage City*, Nueva York: Museum of Modern Art, 10 de julio de 2013 - 5 de enero de 2014.

Más allá de estos trabajos, realizados desde una posición interior o tangente a la arquitectura disciplinar, la democratización de los medios de producción digital ha generado una multiplicación de imaginaria realizada a partir de la manipulación



[Fig. 8] Pete Ulatan: *London Invasion* (2016).



[Fig. 9] Kazuhiko Kawahara: '1_building 2' (2008).

de arquitecturas fotografiadas, fomentada por la difusión, exponencialmente aumentada, ofrecida por las redes digitales de comunicación. Entre ellas hay, desde luego, una amplísima variedad de enfoques, intereses y calidades, incluyendo desde profesionales de pericia técnica comparable a la de Schaerer o Dujardin, a aproximaciones realizadas desde la frontera con lo *amateur*. Sin embargo, todas ellas contribuyen, en mayor o menor medida, a la generación de un humus visual, del mismo modo que los collages realizados por los artistas de principios del siglo XX pasarían a formar parte de un imaginario arquitectónico que hoy en día crece más allá de lo abarcable. Al igual que entonces, la fascinación por la fragmentación de la percepción ha caracterizado el cambio de siglo. Fotógrafos como Serge Mendzhiyskogo, Adrian Brannan, Thomas Kellner, Masumi Hayashi o Seung Hoon Park dan fe de ello en sus vistas compuestas por la sutura de imágenes tomadas en diferentes momentos y/o con diferentes angulaciones que reconstruyen una nueva mirada caleidoscópica: aquella engendrada en una realidad, la de la imagen digital, en la que el pixel se ha transformado en la unidad de medida visual³⁰.

También el vértigo causado por la escena urbana es uno de los protagonistas de la manipulación fotográfica, que ahora no se limita a recomponer la ciudad a base de miradas parciales, sino que juega con el espacio urbano rotándolo ('Twisted', Nicholas Kennedy Sitton, 2011; 'Twisted Photography', David Copithorne, 2012), enroscándolo sobre sí mismo ('Alternate Perspectives', Randy Scott Slavin, 2013; 'Flatland', Aydın Büyüktaş, 2015), o plegándolo (Pete Ulatan, 2016) [Fig. 8], maniobras todas ellas en las que es la *percepción* del espacio la que se defamiliariza. El espacio es reconocible y es la mirada la que resulta ajena, en una actualización corregida y aumentada de la sensación de caída del flâneur decimonónico para el observador del nuevo milenio. Otros autores van más allá del trucaje visual, alterando el paisaje urbano hasta volverlo algo ajeno. La serie 'China in a Mirror' (2011) de Atelier Olchinsky se sitúa entre ambas, aplicando una estrategia tan elemental como el desdoblamiento a partir del eje de simetría vertical de una fotografía con perspectiva central (una calle, una plaza). Otras, como las *vortografías* de Kazuhiko Kawahara [Fig. 9], surgen tras un complejo proceso de simetrías, solapes e intersecciones en que la imagen final aparece como una nueva arquitectura. La fotomanipulación se convierte así en el catalizador de una generación formal cuasi-automática en la que Kawahara, fotógrafo y arquitecto, busca, como Bujardin, transformar lo banal en trascendente a través de la complejidad.

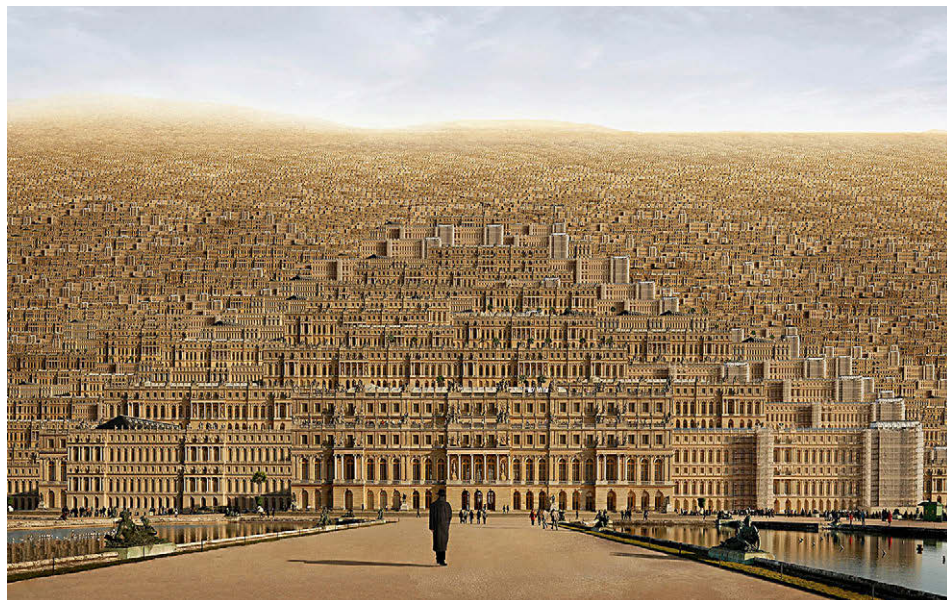
Por otra parte, la aglomeración como generación de forma arquitectónica es una estrategia que puede retrotraerse hasta tan atrás como el romanticismo, y que, antes de Citroen, Dadá y la Bauhaus, ya había sido utilizada por ilustradores satíricos de finales del XIX como Grant E. Hamilton o Albert Levering, que imaginaban un futuro compuesto por megaedificios realizados mediante el ensamblaje de piezas

30 Ver Angela Faris Belt, *The Elements of Photography: Understanding and Creating Sophisticated Images* (Burlington, Mass.: Focal Press/Elsevier, 2008). Entre todos ellos, el trabajo de Park supone un caso aparte, ya que se realiza analógicamente con fotografías realizadas con películas de 8mm y 16mm que luego se componen sobre una superficie alternando su posición y vuelven a fotografiarse con una cámara de 8x10.



[Fig. 10] Anastasia Savinova: 'Genius Loci / SE / Fårö' (serie *Genius Loci*, 2015).

[Fig. 11] Jean-François Rauzier: *Versailles* (2010).



de formas y usos diversos. Esta misma pulsión, actualizada para la postmoderna cultura de la congestión, está en la base del trabajo de una serie de artistas que utilizan el fotocollage, con mayor o menor crudeza, para crear retratos superlativos de la percepción urbana, como los de Sohei Nishino y sus mapas-diorama o Yang Yongliang y sus paisajes artificiales –fabricados de retazos reales–. Otros la utilizan como herramienta para la generación de forma arquitectónica, como Beomsik Won (*Archisculptures*, 2014), Giacomo Costa (*Agglomerati*, 1996) o Matthias Jung. Entre ellos, dos artistas situados en extremos opuestos tanto en su uso de la complejidad como en su sofisticación técnica pueden ayudar a ilustrar la amplitud en que se mueve esta corriente: una, la serie 'Genius Loci', donde Anastasia Savinova [Fig. 10], presenta pintorescos edificios, siempre presentados en alzado, en los que busca reconstruir el carácter de los lugares que visita a través de la simple sutura de arquitecturas extraídas de los mismos, yuxtapuestas sin apenas manipulación. En el extremo opuesto, las series 'Babels' o 'Vedute', de Jean-François Rauzier³¹ adquieren la forma de 'hiperfotografías' en la tradición de fotógrafos como Andreas Gursky (*Paris, Montparnasse*, 1993), en que el manipulador digital no siempre hace explícita la naturaleza collage de la imagen. Jugando con superposiciones, repeticiones y simetrías que generan interiores piranesianos, o paisajes urbanos hipertrofiados, las gigantescas composiciones de Rauzier buscan lo sublime en el exceso: en su barroca aglomeración de componentes y un imposible nivel de detalle que recuperan, geométricamente incrementada, la saturación visual de románticos como John Martin, o pintoresquistas como Erastus Salisbury Field [Fig. 11]. La fotografía, en su repetición y manipulación digital se transforma así en una 'realidad aumentada'³² compuesta de una sucesión interminable de 'clímax arquitectónicos', intelectualmente aberrantes, pero visualmente plausibles.

Narrativas Fotográficas. Hacia una nueva sinfonía urbana

Pero, más allá de su capacidad de generación formal, el collage permite, como señalábamos en Dujardin, introducir un elemento narrativo en la fotografía, aparejado en este caso a la arquitectura. "*Las fotografías en sí mismas no narran*", afirmó famosamente John Berger en su respuesta a Susan Sontag³³. Nuevos fotocreadores digitales como Justin Plunkett y sus arquitecturas del desecho (*Con/Struct*, 2014), las ruinas modernas de Emilio López Galiacho (*Real (E)state*, 2006), las favelas reconquistadas de Dionisio González (2001), o Kobas Laksa en *The afterlife of buildings* parecen querer demostrar lo contrario, retomando el espíritu

31 Gabriel P. Weisberg con Jean-François Rauzier, "Photography as Illusionary Aid: Constructing Reality," en *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918*, cat. Exp. (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2010), 31-43.

32 Murat Germen sitúa en esta categoría a Rauzier, junto con Andreas Gursky y Chris Jordan, en "Photography as a tool of alienation: Aura," en *Electronic Visualisation in Arts and Culture*, Jonathan P. Bowen, Suzanne Keene, Kia Ng, eds. (Londres: Springer-Verlag, 2013), 91-104.

33 John Berger (1978), "Uses of Photography. For Susan Sontag", en *About Looking* (Nueva York: Pantheon, 1980), 48-63.

[Fig. 12] Emily Allchurch: 'Urban Chiaroscuro 3: Rome (after Piranesi)' (serie *Urban Chiaroscuro*, 2006).

[Fig. 13] Du Zhen Jun: 'The Tower of Babel, the wind' (serie *Babel World*, 2010).



crítico —y eminentemente narrativo— del “*Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing*” (1956) de Richard Hamilton. “Esto recuperará a aquello”, parecen decir a Víctor Hugo y Claude Frollo, al retomar un poder comunicativo que la arquitectura reencuentra en su imagen fotográfica y recompuesta³⁴.

Esta activación narrativa, generada en la interacción entre partes y todo, y entre esta y la capacidad simbólica de la arquitectura, adquiere una dimensión adicional cuando aquella juega con el diálogo con una cultura visual con varios milenios a sus espaldas. Como señala Diane Waldman, en el collage conviven “...la identidad original del fragmento... y toda la historia que trae consigo; el nuevo significado que gana en asociación con otros objetos o elementos; y el significado que adquiere como resultado de su metamorfosis en una nueva entidad.”³⁵ Los juegos perceptivos entre partes y todo en que conviven dos niveles de significado son un mecanismo clásico en el arte, desde Arcimboldo a Dalí, que se ha convertido en un tropo de una cultura digital habituada a la descomposición de la imagen en *pixels*, cuando estos últimos son a su vez imágenes completas y perceptibles. Este juego con el mantenimiento de dos niveles semánticos que a su vez plantean una relación iconográfica es la base de los ‘collages extremos’ de Emily Alchurch, una artista que camina la fina línea entre creación y recreación para exponer la capacidad proactiva de esta última. Comenzando con ‘Urban Chiaroscuro’ en 2007 [Fig. 12], los collages de Alchurch nacen como recreaciones fotográficas de conocidas obras de Brueghel, Joseph Gandy, Hiroshige o Giambattista Piranesi. Sin embargo, al igual que ocurre con los collages de Dujardin, pasada la impresión inicial el ojo del observador comienza a detectar anomalías: una cercha metálica, un grafiti, una señal de tráfico... que hacen que a medida que se indaga en la imagen la ilusión se desvanezca. Cada lámina no es una creación enteramente digital, como pudiera parecer a simple vista, sino un collage de diferentes -cientos- de imágenes que Allchurch toma en sus paseos por Londres, París o Roma, ciudades que también otorgan su diferente cromaticidad a cada una de la recreaciones. Cada uno de los elementos del montaje se vuelve así una puerta hacia un lugar y un tiempo diferente, redundando en el sentimiento de incomodidad en el espectador, que oscila entre la percepción de lo total o lo parcial, y fomentando la parición de relaciones intertextuales: entre lo representado por el todo (la cárcel, la Torre de Babel) y las partes (cada una de las ciudades), y entre todos ellos y la obra original.

34 Aunque no lo explicita, Nathalie Herschdorfer apunta a una cierta narrativa implícita en el trabajo de Schaerer, cuyas series, vistas en su conjunto, parece presentar la metamorfosis continua de un mismo objeto arquitectónico. “La aproximación de Schaerer se basa también en la repetición de imágenes que... transforma[n] la especulación en proposición. De una imagen a otra, la arquitectura varía, pero como la distancia al objeto es casi siempre la misma, estas variaciones se magnifican”. Ver: Philipp Schaerer, Reto Geiser, eds., *Bildbauten* (Basilea: Standpunkte, 2016).

35 Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1992), 11. Citado en Shields (2017), 2.

La capacidad de generar discursos espontáneos está presente en toda la obra de Allchurch, ya sea en la refacción de otras obras de Piranesi, del ‘Soane’s buildings built between 1808 and 1815’, de Joseph Gandy, la ‘Cité Ideale’ de Piero della

Francesca, o *la Gran Torre de Babel* de Brueghel. Esta última, en sus sucesivas encarnaciones pictóricas a lo largo de la historia es asimismo la base de ‘Babel World’ [Fig. 13], serie del artista chino Du Zhen Jun en la que, sin la voluntad mimética de Allchurch, evoca las diferentes versiones que del mito bíblico han dado los artistas, desde Brueghel el Viejo a Marten y Lucas van Valckenborch, o Abel Grimmer. Con títulos como *Destruction*, *The Snow*, *Ran*, *The Carnival*, sus complejas composiciones reconstruyen escenas apocalípticas con imágenes extraídas de ciudades actuales, en una cacofonía urbana menos preocupada por la coherencia visual o la exactitud perspectiva que por la generación de discursos; y, en último término, de una imaginiería epatante³⁶.

Del surrealismo a la metafísica digital

Todas estas obras ayudan a poner de relieve la persistencia y el valor de la fotografía en un mundo de construcción de imagen digital. Como explica Dujardin, la fotografía aporta una pátina de realidad irremplazable, y ésta posee la habilidad de generar fascinantes visualizaciones arquitectónicas cuando se integra en un contexto digital. Esto resulta patente en superposiciones entre abstracción y fotorealismo como *Variations On a Dark City*, (Espen Dietrichson, 2012), o *Creative Dismantling* (2012), del colectivo Espai MGR, que ofrecen imposibles perspectivas explotadas de arquitecturas fotografiadas de la realidad. Igualmente elocuentes son las múltiples inferencias en la imagen de la arquitectura construida de Víctor Enrich, que utiliza mecanismos conceptualmente simples pero técnicamente complejos para producir experiencias arquitectónicas tan absurdas como sobrecogedoras: distorsionando volúmenes y espacios, alterando la posición de los edificios —rotándolos, tumbándolos, haciéndolos flotar o elevándolos sobre pilares [Fig. 14]—, o trasplantando un icono como el museo Guggenheim de New York desde su posición frente a central Park a un depauperado barrio de Bogotá en *Rafael Uribe Uribe Existe* (2016). Todos ellos juegan, como Dujardin, con la capacidad del surrealismo para la generación formal, una capacidad históricamente asociada al collage cuya componente arquitectónica, presente ya en surrealistas como Maurice Tabard (*Ne gaspillez pas votre temps*, 1927), tendría ejemplos notables en las ‘surrational images’ de Scott Mutter (1944-2008) [Fig. 15], o más recientemente, en la obra de Fred Scott³⁷.

La fotomanipulación digital no ha hecho sino facilitar la labor de sutura de realidades, dando lugar a una nueva generación de surrealistas como Dariusz Klimczak, Barbara Nati, o Thomas Barbey, en cuyas imágenes, en la tradición de René Magritte o Paul Delvaux, la arquitectura se hibrida con lo orgánico, lo mecánico o el paisaje sin contradicción aparente³⁸. En ocasiones, el elemento surrealista puede producirse por medio de operaciones elementales, como es el caso de las casas voladoras de *Laurent Chéhère*, en las que lo banal se transforma en excepcional con un simple movimiento, o en las más elaboradas manipulaciones de Paul Hollingworth, que combina poética antigravitatoria y fragmentación. En otras, como las series *Unpredictable Trees*, y *No Farewell, only Endless Goodbyes* (2012) [Fig. 17], de Barbara Nati, el juego se vuelve involuntariamente referencial, superponiéndose al trabajo de visionarios como Luc Schuiten o Warren Chalk. En “Stone on Stone” (2011), en que Rob Carter ‘gotifica’ el convento de La Tourette, es el comentario sobre la evolución histórica de la arquitectura el que activa la creación.

Entre todos ellos, Jim Kazanjian es seguramente el que más elocuentemente muestra la interacción entre fotografía, imagen digital y creación. Originalmente dedicado al diseño de videojuegos por una personal “fascinación con la arquitectura y su capacidad para generar estructuras narrativas”³⁹, Kazanjian no trabaja con imágenes propias, sino con fotografías encontradas online o pertenecientes a

36 En el caso de Dhu Zeh Jun y la serie sobre Babel, el collage no fue el final del proceso de reciclaje y creación. Posteriormente, Zhen Jun utilizaría los fotocollages como base para una serie de pinturas que reinterpretaban nuevamente la imagen.

37 En los fotomontajes de Mutter encontramos numerosos ejemplos de ‘pareidolia arquitectónica’, en la que imágenes de escalas y procedencias diversas se combinan mostrando sorprendentes continuidades. Ver: Scott Mutter, *Surrational images: photomontages* (Urbana: University of Illinois Press, 1992). La obra de Scott fue objeto de una monografía en Fred Scott, *On Altering Architecture* (Londres-Nueva York: Routledge, 2008).

38 Magritte y Delvaux son asimismo dos referentes declarados de Dujardin, que suma a su formación como historiador del arte su condición de belga.

39 Jim Kazanjian en una entrevista con *Schwarzweiss Photography Magazine*, Febrero de 2015. En esta misma entrevista, Kazanjian, que señala su inspiración en las atmósferas narrativas de H.P. Lovecraft o Algernon Blackwood añadiría: “Me interesa el aspecto narrativo de la arquitectura, y cómo se desenvuelve dentro del medio de la fotografía”.

[Fig. 14] Victor Enrich: *NHDK #85* (NHDK series, 2013).

[Fig. 15] Scott Mutter: *Untitled* (Card Catalogs Under City), 1986.



[Fig. 16] Jim Kazanjian: *Untitled (Vehicle)* (2013).



[Fig. 17] Barbara Nati: *No Farewell, only Endless Goodbyes #6* (2013).



los fondos de la Biblioteca del Congreso. Con ellas, genera ‘hiper-collages’, compuestos en ocasiones por hasta 70 imágenes diferentes que se funden en un orgánico y progresivo proceso de desnaturalización hasta generar una síntesis en la que los originales, escogidos por su carencia de cualquier rasgo excepcional, sean irreconocibles. Sin embargo, el trabajo de Kazanjian reivindica la fotografía, analógica o digital: su objetivo es que el resultado final se parezca lo más posible a una fotografía real, y en este proceso, la imagen real actúa como un ancla. Pero en la manipulación, el ‘ojo’ original, tanto el de la cámara como el del autor de la fotografía original, desaparece, poniendo en tela de juicio tanto el concepto de autoría como la ‘objetividad innata’ comúnmente asociada a la fotografía [Fig. 16]⁴⁰.

Esta misma dependencia puede encontrarse en los trabajos de otros artistas, que a diferencia de los ‘bricoleurs obsesivos’, utilizan la fotomanipulación para extraer arquitecturas de sus contextos y reubicarlas en evocadores paisajes desiertos. Herederos tanto de Giorgio de Chirico o Carlo Carrá como de la *imaginación del desastre* de Susan Sontag⁴¹, los vacíos panoramas de Pouria Khojastehpay (*Dustwound*, 2016) [Fig. 18] o Nicolas Moulin (*Blanklümdermilq*, 2009) trasladan las *transformations* de Hollein desde su plano de provocación a un nuevo escena-

40 “He elegido la fotografía como medio por ese malentendido cultural de que tiene una suerte de ‘objetividad incorporada’”, Jim Kazanjian, “Photo-essay”, *Domus* (20 de mayo de 2014).

41 Susan Sontag, “The Imagination of Disaster”, *Commentary Magazine* (octubre 1965): 42-48.

Arquitectura, mirada y cultura visual
Architecture, the Art of Looking
and Visual Culture

LUIS M. LUS ARANA
Real Fictions. Collage, fotomanipulación
e imagen arquitectónica
en la era digital
Real Fictions: Collage, Photo
Manipulation, and Architectural Image
in the Digital Era



[Fig. 18] Pouria Khojastehpay:
'Crimewavedam' (serie Dustwound, 2016).

[Fig. 19] Nicolas Moulin: *Vider Paris* (1998-
2001).

rio metafísico. En ellos, iconos de un hoy denostado brutalismo son troceados y extraídos de sus contextos para ser reinsertados en un entorno post-apocalíptico en el que aparecen en un *terrain vague* entre formas del paisaje y los monumentos que Bogdan Bogdanovic construyó en la Serbia comunista⁴². En esta línea, 'Vider Paris' (1998-2001), de Moulin [Fig. 19] es quizá el ejemplo más elocuente de las posibilidades creadoras de la fotomanipulación sustractiva: Trabajando con panorámicas de diferentes calles de París, el artista vacía digitalmente la escena, eliminando personas, vegetación, y mobiliario público, así como los huecos de las dos plantas inferiores. Casi como eco de las manipulaciones fotográficas del primer Le Corbusier, que despojaba de detalles indeseados construcciones que quería presentar como ejemplares de una modernidad ascética, Moulin presenta una ciudad transformada en un entorno ajeno, un paisaje urbano post-humano generado en la interacción entre fotografía y manipulación digital.

Fotografía, Arquitectura y creación en la era digital

... la arquitectura de la fotografía y la fotografía de la arquitectura se funden y no pueden ser claramente separadas una de otra.⁴³

En su tantas veces citado ensayo de 1936 'La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica', Walter Benjamin desarrollaba, con su apelación a la 'pérdida del aura', el problema de la autenticidad del arte en un momento en que el original, o, más específicamente, *la diferencia* entre el *original* y la copia desaparecían⁴⁴. Para Benjamin, como para otros antes que él, las nuevas técnicas como la fotografía o el cine abrían una nueva era en la que la noción de autenticidad se desplazaba a

42 La convergencia entre las atmósferas post-apocalípticas, herederas de Orwell o Philip K. Dick, y la arquitectura de hormigón también dibujan un discurso subyacente en el caso de Khojastehpay, que debido a la Revolución Islámica creció en un campo de refugiados holandeses.

43 Andreas Ruby y Philip Ursprung, *Images: A picture book of architecture* (Munich: Prestel, 2004): 4. Citado en Andrew Metcalf, "Graphic and Explicit: Photography, punctum and Architectural Appearance", *Athens Journal of Architecture* Vol. 2, nº 4 (Octubre 2016): 283-294.

44 Benjamin había introducido el concepto del aura, muy significativamente, en "Little History of Photography" (1931), donde hacía un breve repaso a la historia del medio.

un sustrato conceptual antes que físico. La época digital no hace sino llevar este desplazamiento a un nuevo nivel, eliminando cualquier rastro corpóreo. La creación digital es, de acuerdo con la terminología de Jean Baudrillard, el *simulacro* perfecto, una copia sin original: una reducción del mundo físico a información, infinita y perfectamente reproducible.

En el caso de la fotografía, esto se suma a la discusión sobre la fotomanipulación, que ya desde los comienzos del medio parecía introducir un elemento contra natura en una disciplina a la que se había investido con el manto de la objetividad. Sin embargo, como señalan David A. Novak o Mia Fineman⁴⁵, el retoque fotográfico se desarrolló de forma paralela a la propia fotografía, precisamente para suplir las carencias en la captación de la realidad allí donde la técnica aún no llegaba. Lo mismo ocurre con el collage fotográfico, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta pioneros como André-Adolphe-Eugène Disdéri, Oscar Gustav Rejlander o Henry Peach Robinson, que construirían escenas y cuerpos ficticios para conseguir imágenes fotográficas más armoniosas para el ojo humano. Otros añadirían cielos nublados que la película no había registrado, o reconstruían como un collage de fragmentos un interior arquitectónico cuyas partes la lente no podía mantener en foco al mismo tiempo⁴⁶. Esto no evitaría que, pese a que la fotomanipulación adquiriera una cierta popularidad a finales del siglo XIX y después con el surrealismo, fuera sistemáticamente apartada de las historias oficiales de la fotografía. En relación con lo digital, Fineman se planteaba si '*la habilidad de manipular fácilmente imagerie fotográfica*' había cambiado '*la relación de la fotografía con la verdad*'. Su conclusión, tras tres años y medio de investigación, fue que las cosas no han cambiado tanto como puede pensarse. Todas las fotografías se construyen, y más aún la fotografía de arquitectura, que, como indica Schaerer, no tiene un ánimo documental: busca representar a ésta en un estado intemporal, *ideal*, y por lo tanto es, en último término y como Le Corbusier tan vívidamente mostró, la representación de una *ficción*.

En este contexto, la generación de imagerie arquitectónica a través de la manipulación digital de su imagen fotografiada es no sólo una maniobra firmemente enraizada en la propia modernidad y en la disciplina, sino la extensión natural de un proceso de construcción de imagen que recupera la fotorrealidad en un momento en que el modelado digital afianza su camino hacia la hegemonía en la representación de arquitectura. Pero más aún, ofrece un fructífero campo de experimentación formal situado al otro lado de la membrana de lo real que puede fácilmente revertir el sentido de la apropiación⁴⁷. Esto es patente, como muestra Jesús Vassallo en *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, en la interacción, sostenida en el tiempo, entre el trabajo de Dujardin, Schaerer o Bas Princen y los estudios Vylder Vinck Taillieu, Roger Boltshauser y OFFICE (Kersten Geers y David Van Severen), respectivamente. El caso de Dujardin va más allá incluso, cuando sus ficciones fotográficas, con origen en nuestra realidad, hallan un nuevo eco en esta a través de instalaciones arquitectónicas con las que se solapan, metodológica y formalmente⁴⁸.

Los transvases entre ficción fotográfica y realidad arquitectónica han sido continuos en ambos sentidos a lo largo de la Historia. El collage en que Hans Hollein situaba un monumental radiador de *Rolls Royce* en Wall Street antecedería en más de una década al diseño 'Chippendale' de Philip Johnson para el edificio AT&T en Manhattan, mientras en 'Office Baroque' Gordon Matta Clark realizaría insospechadas cirugías en el espacio arquitectónico que al ser fotografiados, parecían un collage antes que una imagen tomada de la realidad. Dujardin, Schaerer o Princen ejemplifican la colaboración activa y consciente entre fotografía y arquitectura disciplinar. Sin embargo, la capacidad de la imagen para generar, sugerir o desvelar imágenes, conceptos y estrategias a la arquitectura no se limita a estos pocos casos. Obser-

45 Tanto Novak como Fineman son autores de dos revisiones recientes del papel de la fotomanipulación. Ver: Daniel A. Novak, ed., *Realism, Photography and Nineteenth-Century Fiction* (Cambridge, UK; Nueva York: Cambridge University Press, 2008), 12 y Mia Fineman, *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop* (New Haven: Yale University Press, 2012).

46 Como señala Fineman, grandes fotógrafos de la historia de la arquitectura como Edward Steichen, Gustave Le Gray o Édouard Baldus utilizaron frecuentemente el collage y otras técnicas de fotomanipulación en aras a lograr un mayor realismo.

47 "Los montajes resultantes son simultáneamente bellos, perturbadores y provocativos; incluso lo estructuralmente más improbable se vuelve plausible en la época de la torre CCTV de Koolhaas." Elizabeth S. Padjen, "Question Beauty", *Architecture Boston* (invierno 2010): 34-39.

48 Entre otras, Dujardin ha producido '2x3x5' para la exposición colectiva *Façade 2012* (Middelburg, Holanda), 'Sequence n°1' dentro del proyecto FLUX en Kortrijk (Bélgica), o una instalación para 'Atelier à Habiter' en la que estructuras construidas con ladrillo ('el pixel de la arquitectura', de acuerdo con Dujardin) reproducen las maclas virtuales de los fotocollages de Dujardin en el espacio del edificio de Z33 en Hasselt. La estrecha colaboración entre Dujardin y Vylder Vinck es uno de los tres casos estudiados por Jesús Vassallo en *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture* (Zurich: Park Books, 2016).

vando el *Fouquet's Barrière Hotel* (2006), de Edouard François en París resulta difícil no soslayar su solape solapa en su estrategias con el trabajo de Nicolas Moulin en *Vider Paris*, quizá con la mediación de Rachel Whiteread, mientras que muchas de las manipulaciones de Xavier Delory pasarían el test de la plausibilidad si aparecieran en una publicación especializada junto a arquitecturas construidas⁴⁹. En 2010, Pedro Leão publicaba un artículo titulado “Leyendo estructuras ficticias en la fotografía digital⁵⁰”, en relación con la obra de Filip Dujardin. Acaso sea más productivo lo contrario: leer estructuras reales en una ficción fotográfica digital con una capacidad de superposición cada vez mayor con la práctica disciplinar.

Bibliografía

Beitin, Andreas; Eiermann, Wolf. 2017. *Mies van der Rohe: Montage / Collage*. Colonia: Walther König.

Belt, Angela Faris. 2008. *The Elements of Photography: Understanding and Creating Sophisticated Images*. Burlington, Mass.: Focal Press/Elsevier.

Berger, John. 1980. Uses of Photography. For Susan Sontag. En *About Looking*, 48-63. Nueva York: Pantheon.

De Wolfe, Ivor y Browne, Kenneth. 1971. *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. Londres: Architectural Press.

Dujardin, Filip. *Impossible Reality* (conferencia). AA School of Architecture, Londres, 8 de diciembre de 2016.

Elwall, Robert. 2004. *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. Londres, New York: Merrell.

Fineman, Mia. 2012. *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop*. New Haven: Yale University Press.

Forde, Gerard. 1993. *Paul Citroen & Erwin Blumenfeld, 1919-1939*. Londres: Photographers' Gallery.

Germen, Murat. 2013. Photography as a tool of alienation: Aura. En *Electronic Visualisation in Arts and Culture*, eds. Jonathan P. Bowen, Suzanne Keene y Kia Ng., 91-104. Londres: Springer-Verlag.

Grahn, Frida. 2016. Die Macht des Bildes. *Archithese* (blog), Zurich (20 Abril). English Version.

Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani; Pérez-Gómez, Alberto. 2006. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.

Hollein, Hans. 1966. Transformations. *Arts & Architecture* vol. 83 nº 4 (mayo): 24-25.

Jameson, Fredric. 1983. Postmodernism and Consumer Society. En *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press.

Kazanjian, Jim. 2014. Photo-essay. *Domus* (20 de mayo). http://www.domusweb.it/en/photo-essays/2014/05/20/jim_kazanjian.html (consultado el 4 de septiembre de 2017).

Kimura, Tsunehisa. 1979. *Kimura camera: Tsunehisa Kimura's visual scandals by photomontage*. Tokio: Parco.

Kipnis, Jeffrey. 2000. Performance anxiety? *2G* nº 16 (4): 4-9.

Köhler, Thomas y Müller, Ursula. 2015. *Radikal modern: Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre*. Berlin: Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst; Tubinga: Wasmuth.

Kracauer, Sigfried. 1927. Die Photographie. *Frankfurter Zeitung*, 28 de octubre.

Maxwell, Robert. 1976. An Eye for an I: Failure of the Townscape Tradition. *Architectural Design*, Vol. XLVI (septiembre): 534-537.

Metcalfe, Andrew. 2016. Graphic and Explicit; Photography, punctum and Architectural Appearance. *Athens Journal of Architecture*, Vol. 2 nº 4 (octubre): 283-294.

Moorcraft, Colin. 1971. Spoilt-tip City by Colin Moorcraft. *New Scientist* vol. 52 nº 774 (diciembre): 180.

Mutter, Scott. 1992. *Surreational images: photomontages*. Urbana: University of Illinois Press.

Neto, Pedro Leao. 2010. Reading Fictional Structures in Digital Photography. *Scopio Magazine* nº 1 1/3: 18-37.

Novak, Daniel A., ed. 2008. *Realism, Photography and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge, UK; Nueva York: Cambridge University Press.

Padjen, Elizabeth S. 2010. Question Beauty. *Architecture Boston* (invierno): 34-9.

49 En enero de 2014, la revista Baunetzwoche dedicó un número monográfico, 'Fictional Buildings', a las ficciones fotográficas de Schaefer, Dujardin o Delory entre otros. El último apartado, *Bilder der woche*, bajo la pregunta '¿Real o ficción?' incluía una serie de imágenes de viviendas extraídas de la página 'Ugly Belgian Houses' (ver: Hannes Coudenys, *Ugly Belgian Houses. Don't try this at home* (Gante: Borgherhoff & Lamberigts, 2015)) que resultaban indistinguibles de aquellas.

50 Pedro Leão Neto, "Reading Fictional Structures in Digital Photography", *Scopio Magazine* nº 1 1/3 (2010): 18-37.

Pereira de Sousa, João. 2011 Bildbauten: An interview with Philipp Schaerer. *Archdaily* (30 de noviembre). <http://www.archdaily.com/187863/bildbauten-an-interview-with-philipp-schaerer-joao-pereira-de-sousa> (consultado el 4 de septiembre de 2017).

Peters, Terri. 2008. Architect and visualizer: Philipp Schaerer talks about photographs, photorealism and the new 'real'. *Mark Magazine* (agosto-septiembre).

Poggi, Christine. 1992. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.

Ramírez, Juan Antonio. 2009. *El Objeto y el Aura: (Des)Orden Visual del Arte Moderno*. Madrid: Akal.

Rapp, Alan. 2009. Interview with Philipp Schaerer. *Critical Terrain* (agosto).

Ruby, Andreas y Ursprung, Philip. 2004. *Images: A picture book of architecture*. Munich: Prestel.

Schaerer, Philipp y Geiser, Reto, ed. 2016. *Bildbauten*. Basilea: Standpunkte.

Schaerer, Philipp. 2017. Built Images: on the Visual Aestheticization of Today's Architecture. *Transfer, Global Architecture Platform* (7 de abril). <http://www.transfer-arch.com/built-images/> (consultado el 4 de septiembre de 2017).

Scott, Fred. 2008. *On Altering Architecture*. London; Nueva York: Routledge.

Shields, Jennifer A. E. 2017. *Collage and Architecture*. Nueva York: Routledge.

Simmel, Georg. 1903. "Die Grosstädte und das Geistesleben", *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, ed. Theodore Petermann, 185-206. Dresde: Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden.

Sontag, Susan. 1977. The Image World. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

_____. 1965. The Imagination of Disaster. *Commentary Magazine* (octubre): 42-48.

Vassallo, Jesús. 2016. *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich: Park Books.

VVAA. 2014. Fictional Buildings. *Baunetzwoche* nº 34 (enero).

Waldman, Diane. 1992. *Collage, Assemblage, and the Found Object*. Nueva York: Harry N. Abrams.

Weisberg, Gabriel P. y Rauzier, Jean-François. 2010. Photography as Illusionary Aid: Constructing Reality. *Illusions of Reality: xNaturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*, cat. Exp., 31-43. Amsterdam: Van Gogh Museum.

Williams, Richard J. 2004. *The Anxious City: English Urbanism in the Late Twentieth Century*. Londres-Nueva York: Routledge.

Witkovsky, Matthew S. 2007. *Foto: modernity in Central Europe, 1918-1945*. Nueva York-Londres: Thames & Hudson.

Procedencia de las imágenes

[1] McQuaid, Matilda. 2002. *Envisioning architecture: drawings from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art. [2] Kimura, Tsunehisa. 1979. *Kimura camera: Tsunehisa Kimura's visual scandals by photomontage*. Tokio: Parco. [3] Wolfe, Ivor De y Browne, Kenneth. 1971. *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. London: Architectural Press. [4] Philipp Schaerer. 2007. 'Bildbau nº 5' (*Bildbauten* series) Philipp Schaerer, y Reto Geiser, ed. 2016. *Bildbauten*. Basel: Standpunkte. [5] Delory, Xavier. 2017. 'East View' (*Rietveld van Doesburg House* series). Fuente: <https://www.xavierdelory.com/> [6] Dujardin, Filip. 2014. *Fictions*. Ostfildern: Hatje Cantz. [7] Ibid. [8] Ulatan, Pete. 2016. *London Invasion*. Fuente: [www. http:// ulatan.com](http://www.ulatan.com). [9] Kawahara, Kazuhiko. 2008. 'L_building 2'. Fuente: <http://www.pallalink.net/> [10] Savinova, Anastasia. 2015. 'Genius Loci / SE / Fårö' (serie *Genius Loci*). Fuente: [http://www. anastasiasavinova.com/](http://www.anastasiasavinova.com/) [11] Rauzier, Jean-François. 2009. *Versailles*. Fuente: <http://www.rauzier-hyperphoto.com> [12] Allchurch, Emily. 2006. 'Urban Chiaroscuro 3: Rome (after Piranesi)' (*Urban Chiaroscuro* series). Fuente: <http://www.emilyallchurch.com/> [13] Zhen Jun, Du. 2010. 'The Tower of Babel, the wind' (*Babel World* series). Fuente: <http://duzhenjun.com> [14] Enrich, Victor. 2013. 'NHDK #85' (*NHDK* series). Fuente: <http://victorenrich.com/> [15] Mutter, Scott. 1992. *Surrational images: photomontages*. Urbana: University of Illinois Press. [16] Kazanjian, Jim. 2013. *Untitled (Vehicle)*. Facilitado por el autor. [17] Nati, Barbara. 2013. *No Farewell, only Endless Goodbyes #6* 2013. Fuente: <http://www.b-n.it/en/> [18] Khojastehpay, Pouria. 2016. 'Crimewavedam' (*Dustwound* series). Fuente: <http://www.pouriakhojastehpay.com/> [10] Moulin, Nicolas. 2005. *Vider Paris*. París: Isthme éditions.